

**ПОЛИТОЛОГИЯ**

DOI: 10.17805/trudy.2015.2.4

**ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННОСТЬ  
И РЕВОЛЮЦИЯ ХУДОЖНИКОВ**

Э. Ф. Макаревич  
(Московский гуманитарный университет)

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме использования художественных форм в «цветных» революциях и коммуникационных войнах, ставших осо-бенностью начала XXI века.

**Ключевые слова:** революция, цветные революции, художественные средства, политические технологии, СМИ, массовое манипулирование.

**THE POLITICAL REVOLUTIONISM AND THE REVOLUTION  
OF THE ARTIST**

E. F. Makarevich  
(Moscow University for the Humanities)

**Abstract:** The article deals with the issue of artistic forms used in 'color' revolutions and communication wars which have become a characteristic feature of early 21st century.

**Keywords:** revolution, 'color' revolutions, artistic devices, political technologies, mass media, mass manipulations.

**Технологи революций учатся у художников**

Если в Ираке смена режима все же была результатом военной операции Соединенных Штатов Америки, хотя и опиравшейся на мощную информационную поддержку различных американских идеологических служб, то в других странах, попавших в круг интересов США, смена режимов и лидеров происходила «демократическим» путем, именуемым то «вельветовой» («бархатной», «оранжевой» и т. п.) революцией, то «революцией роз». И тогда в этих странах устанавливалось нечто похожее на «внешнее управление».

«Цветные» революции делаются в условиях демократической управ-

ляемости по технологиям изменения существующих режимов, предложенным М. Палмером и Д. Шарпом. Прежде всего должно быть недовольство людей существующей властью. Исходя из этого обозначаются уязвимые области в государстве, в его властных структурах, на которые направляются усилия инициаторов революции. Параллельно с этим процессом идет консолидация разрозненной оппозиции или ее создание в случае отсутствия. Затем необходимо найти и выдвинуть лидера. Главный инструмент здесь — независимые телеканалы и пресса, а если их нет, их создают. Параллельно идет формирование ударной силы — силы давления, представленной молодежными организациями (националистическими, спортивными, «болельщицкими»), чьи активисты и вожаки прошли определенное обучение. Каждая из организаций должна иметь свой бренд — слоган, эмблему, соответствующего цвета флаг. В Югославии это был «Отпор» (2000 г.) — наиболее отобюрокраченная по тем временам организация, а на Украине — «Пора» (2004 г.), в Грузии — «Кмара» [«Хватит!»] (тоже 2004 г.).

Для запуска механизма переворота используется соответствующий повод. Как правило, таким поводом становятся результаты выборов, которыми недовольна оппозиция. Здесь особое значение имеет опрос избирателей, выходящих с избирательных участков. Поскольку данные опросов всегда обобщаются еще до подведения результатов голосования, они получают широкую огласку в средствах массовой информации, вынуждая власти оправдываться. Параллельно оппоненты ведут свой подсчет голосов, чтобы противодействовать якобы подтасовке голосов со стороны власти, имеющей, по мнению оппозиции, так называемую плохую репутацию. Так перехватывается инициатива в пропагандистском сражении с режимом, так появляется повод, чтобы молодежь вышла на улицы, а там к молодежи примыкает разноликая толпа. Но это не стихийный процесс, а управляемый. Задача молодежных групп давления — «раскачать» людей.

«Раскачать» людей, а затем и общественно-политическую ситуацию в стране можно организацией уличных протестных представлений — митингов, рок-концертов, перформансов, способных возбудить массы. Это, как правило, финансируемая череда представлений. Цель одна — высмеять режим, поглумиться над ним, дискредитировать его, вовлекая в это действие публичные медиа и саму публику. И в этом деле технологи революций учатся у художников.

О такой тенденции говорили в свое время французские гуманитарии — писатель и основоположник сюрреализма А. Бретон, и литературный критик Ф. Соллерс: политическая революционность «питается» революцией художественной (Соллерс, 2011: Электр. ресурс; Бретон, Троцкий, 2009: Электр. ресурс). Политические революционеры учатся у художников преобразовывать политический протест в художественные формы,

так завораживающие массы. Отсюда перформансы, инсталляции, трюки, провокации, которыми буквально наспигована протестная активность организаторов гражданских протестов и переворотов.

Своего рода социальной лабораторией отработки художественных форм, как приемов раскачивания массы для социального переворота, была организация «Отпор» в Югославии. В свое время она изменила ситуацию в стране так, что лидер государства С. Милошевич вынужден был в октябре 2000 года уйти в отставку. И тогда к власти пришла оппозиция. Как действовал «Отпор»? Об этом говорят его основатели и активисты — С. Попович, И. Марович, М. Миленкович: «Отпор» организовывал протесты и уличные политические театры по всей стране, даже в небольших городках и деревнях. Акция называлась «100 дней протестов!» Это была настоящая гонка событий и представлений. При этом они не были скучными для толпы. Внимание граждан удерживалось разного рода митингами, речами, рок-концертами, перформансами, карнавалами, сценками-трюками, объединенными одной идеей — высмеять режим. Каждый день создавалась новая забава, новый трюк, и как следствие — новый информационный повод для показа этой забавы по телевидению, в газетах и журналах. «Отпор» имел свой бренд: сжатый кулак, черно-белое изображение кото-рого было стилизовано под символ партизанского движения в Югославии времен второй мировой войны. Этот кулак венчал слоган-девиз: «Ему конец!» (имелся ввиду С. Милошевич). «Кулак» этот символизировал, что народ против диктатора. Именно этот символ стал объединяющим началом для людей — приверженцев смены власти. Американцы помогали консультациями и деньгами, которые шли на приобретение компьютеров, средств связи, транспорта, оснащения офисов, создание пропагандистских материалов, издаваемых миллионными тиражами, на организацию семинаров, рок-концертов и иных акций. С полицейскими не боролись: им дарили цветы и сигареты. «Отпор» придумал целый набор провокаций, типа «Девушка в белой кофточке». Суть ее такая. Если на митинге намечается стычка с полицией, в первый ряд нужно ставить девушек в белых кофточках и направлять на них камеры «дружественных» журналистов. При столкновении девушек могут затоптать или поранить. И тогда кадр с испуганным девичьим лицом, и белой кофточкой, отмеченной кровью, обойдет весь мир. Режим дискредитирован. Уже потом «Отпор» разработал пособие, под названием «Ненасильственное сопротивление» (Комиксы для начинающего повстанца), с картинками и таблицами, разъясняющие шаг за шагом, как делать революцию, вплоть до работы в условиях подполья. Была придумана компьютерная игра «Более могущественная сила», суть которой — организация борьбы против власти с использованием всех форм гражданского сопротивления» (Асламо-

ва, 2012: Электр. ресурс).

Опыт югославской и последующих «цветных» революций, например, в Грузии, в Украине, показал, что самой востребованной художественной формой в этих революциях или переворотах оказался перформанс по типу югославского. Когда при соприкосновении бунтующей толпы с полицией на одеждах протестантов появлялась кровь, — это была именно та «картинка», за которой охотились журналисты. Для телевидения это были самые впечатляющие кадры — полиция, а с ней и режим были дискредитированы в глазах телеаудитории.

Перформанс, как его сегодня в той или иной степени понимают многие художники и искусствоведы, — это некое представление, являющее собой синтез театра и изобразительного искусства, в котором присутствуют определенные символы, жесты, движения; это некое действие, в котором сам художник или приглашенные им люди в определенном месте и в определенное время согласно сценария и задуманного образа создают новую реальность — «живую картину», изменяющую мир, вовлекая в этот процесс публику и СМИ. Это искусство общественных изменений.

Сербский художник Марина Абрамович уточняет: «Перформанс — это представление, своего рода — театр. Но между перформансом и театром — огромное различие. Театр — это пространство условности... А в перформансе все реально, это история художника, его тело, его кровь и страдание. В искусстве перформанса — очень много от современного театра, современного танца, моды, дизайна, телевидения. Перформанс стал искусством мейнстрима».

Роузли Голдберг считает, что к середине 1920-х годов футуристы полностью утвердили перформанс в качестве полноправного медиума в искусстве. В Москве и Петрограде, Париже, Цюрихе, Нью-Йорке и Лондоне художники пользовались им как средством, позволяющим прорваться через границы разнообразных жанров в искусстве (Голдберг, 2014: 34). А в XXI веке, по его же мнению, резко выросло число художников по всему миру, обращающихся к перформансу, — медиуму, который дает возможность присоединиться к более широкому дискурсу глобальной международной культуры (там же: 11).

Несомненно, перформанс обретает новое качество, когда начинает служить политическому протесту. Он принадлежит теперь актуальному искусству, называемому «арт-активизмом» — искусством действия. Это искусство стало частью глобальной культуры. Оно более всего привлекает тем, что выходит за свои сценические и визуальные границы, и входит на территорию политики и социальной ситуации, в нем стирается грань между собственно искусством и действительностью.

Арт-активизм — это искусство определенного пространства: политиче-

ского, социального, географического, это синтез сценического и изобразительного искусства на пространстве стадионов, улиц и площадей.

Арт-активизм — это искусство мизансцены — пластического выражения мысли, это искусство эксцентрики (пародийного изображения действительности), это искусство аттракциона — агрессивного воздействия на зрителя (С. Эйзенштейн), в котором технические средства объединяются с искусством балета, клоунады, цирка, пантомимы, кабаре. Искусство эксцентрики и аттракциона наполнено «ядом» экспрессии, агрессивного воздействия, что вызывает повышенную выразительность чувств и мыслей у публики.

Арт-активизм — это провокационное искусство, которое должно разбудить сознание зрителя, заставить его мыслить в строго определенном направлении, это искусство, которое зовет к тому, чтобы каждый стремился стать художником и действовал в пространстве улиц и площадей, согласно задуманному или рекомендованному образу.

Арт-активизм — это и художественная практика, в которой акцент делается не на само произведение, а на его создание художником, чем является перформанс; это и уличный театр, чаще всего в форме перформанса; и медиа-активизм, который нацелен на продвижение арт-проектов и инсталляций как художественных коммуникаций, в которых арт-объект представлен реально и виртуально в определенном пространстве, где происходит интерактивное взаимодействие зрителя с объектом. В этом случае, подчеркивает Голдберг, перформанс как медиум, основывается на визуальном восприятии; отсутствие в нем материальной составляющей делает его особенно подходящим для того, «чтобы избегать контроля правительственных органов в странах, где деятельность художников считалась враждебной по отношению к режиму» (там же: 278).

Диапазон арт-активизма весьма широк — от герметичного творчества до сегодняшних «цветных» революций, режиссеры которых, ставя перформансы, ориентируются на зрелищную демонизацию зла. Их перформансы, как постановочные провокации, высмеивают режим или глумятся над режимом. А затем это глумление переходит в постановку ужасов, где разбиваются «коктейли Молотова», горят автопокрышки, звучат выстрелы, льется кровь, которую «вешают» на существующую власть — это уличные спектакли, создающие образы хаоса, образы ненависти к существующей власти, к истории, к людям иного мировоззрения, иной национальности.

Принципиально важно то, что перформанс, как искусство, как произведение арт-активизма, выражает определенный образ: это образ добра или зла; образ любви или ненависти; созидания или разрушения, надругательства, глумления над духовными ценностями, над человеком, или это образ, возвышающий человека.

Образ, если его понимать как впечатление, представление о чем-либо

или о ком либо, держится на основе определенной устойчивой идеи. Художник определяет идею, и придерживаясь ее, конструирует образ, ориентируясь на который, меняет реальность или представление о реальности.

Например, это серия ярких перформансов на открытии зимней «Олимпиады–2014» в Сочи. Память удерживает особо впечатляющий, который можно назвать «Красная машина»: это перформанс, в котором был синтез классики и авангарда, классического балета и циркового шоу, игра цвета и света, игра механизмов и движущихся декораций, продемонстрировавший индустриальный взлет страны и ее победу в Великой Отечественной войне.

Или совсем другие времена и другие ситуации для перформанса.

Вот акция в определенном месте, в определенное время, согласно определенного сценария, проведенная самодеятельными «режиссерами» из подпольной молодежной организации «Молодая гвардия» в оккупированном немецкими фашистами Краснодоне Донецкой области: 11 красных флагов (полтора на два с половиной метра), укрепленных на крышах 11 «официальных» зданий города в честь 25-й годовщины Октябрьской революции увидели его жители утром 7 ноября 1942 г. Идея образа — «Краснодон — временно оккупированная территория Советского Союза, которая сражается, и освобождение ее неминуемо и скоро».

А вот акция германского нацистского союза студентов («нацистский» перформанс) «День сожжения книг» — 10 мая 1933 года. На площади «Императора Франца-Иосифа» перед Берлинским университетом вечером этого дня были разожжены костры, куда студенты бросали книги, признанные чуждыми новой германской культуре — сочинения Маркса и Энгельса, Ленина, Фрейда, Цвейга, Льва Толстого, Гейне и других выдающихся мыслителей, писателей и поэтов, которых определили в количестве 24-х, как «чуждых и вредных». Это был перформанс надругательства над мировой культурой. Присутствовало более 10 тысяч членов студенческого союза, горели факелы, играли духовые оркестры, студенты швыряли в огонь книги, скандируя: «Генриха Гейне — в огонь!», «Генриха Манна — в огонь!», «Стефана Цвейга — в огонь!» Книги для сожжения они изъяли в берлинских книжных магазинах и библиотеках, и на грузовике, опоясанном нацистскими транспарантами, привезли на эту площадь. Грандиозное огненное действие завершилось выступлением Геббельса, который и выразил идею этого перформанса: «Век извращенного еврейского интеллектуализма закончился, новая революция открыла путь к торжеству германского духа!». Спустя 62 года в 1995 г. на площади перед университетом была создана инсталляция «Исчезнувшая библиотека», напоминающая об этой кошунственной акции, — уходящая в глубину земли на 2 метра комната с пустыми книжными полками, прикрытая сверху прозрачным

стеклом и подсвеченная мертвым светом изнутри. Рядом надпись, как идея инсталляции: «Там, где сжигают книги, позже сжигают людей».

Другая акция-перформанс: «Проход 57 тысяч пленных немцев по Садовому кольцу в Москве» 17 июля 1944 г. В 1941 г. немецкие войска хотели пройти парадным маршем по столице, — не удалось; теперь они прошли маршем пленных. И позади этой гигантской серо-зеленой колонны шли в ряд несколько поливочных машин, которые замывали, как тогда писали газеты, следы от «гитлеровской нечисти». Это была режиссерская находка. Идея образа: «Они хотели увидеть Москву как завоеватели — они ее увидели как пленные».

А можно ли забыть перформанс «Мы сорвали штандарты фашистских держав»? Это была акция как часть Парада Победы 24 июня 1945 года, когда к подножью мавзолея на Красной площади были брошены 200 знамен и штандартов поверженных фашистских дивизий, брошены и затем сожжены. Тоже режиссерская находка. А идея образа этой акции: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет».

Какая философия стоит за перформансом, за инсталляцией как искусством арт-активизма, как инструментальной практикой изменения сознания? Сегодня это философия французского структурализма, трансформировавшаяся в постструктурализм (Ж. Делез, Р. Барт, Ж. Деррида). Суть философии постструктурализма, как ее видел один из столпов этого течения Ж. Делез, состоит не в отражении некой данности, а в создании определенного понятия, которое приведет к новой, будущей данности, имеющей определенный смысл. Эта философия обосновывает расчленение образов целостного объекта, и конструирование новых образов, которые должны породить новый объект. Философ-постструктуралист расчленяет, разъединяет, соединяет, группирует при-знаки, образы, чтобы составить новую картину мира, но жизнь которой не-устойчива, ибо она в ожидании нового расчленения. Постструктурализм стимулирует развитие семиотики, науки о знаках, об их связи со смыслами. Разъединять и соединять можно только руководствуясь смыслами. Этим он заражает художника, который тоже начинает жить расчленением образов и сложением новых, используя для этого методы не столько художественные, сколько рекламные, пространственно-ориентированные, используя полотно, бумагу, городскую площадь или собственное тело для выражения неких смыслов, облеченных в знаки. Именно постструктуралисты предложили концепцию восприятия мира, именуемую ныне постмодерном, и имеющую прямое отношение к «революционным» технологиям.

Постмодерн породил поп-арт. Но он был не безымяннен, корни его уходили в сюрреализм и экспрессионизм. Технология поп-арта оказалась связана с тем, что художник, беря образы массовой культуры (в

подавляющем числе из сферы потребления), ставил их в совершенно другой контекст. И получал совершенно другой образ. Как говорил Сальвадор Дали, «гений — это умение видеть в одном предмете другой». Но тот режиссер, что не гений, не видит этого, он ставит пьяниц, наркоманов, криминальных преступников, чиновников-коррупционеров в контекст оперы «Евгений Онегин», или, например, в контекст пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». И происходит оглушение, опошление смысла этих произведений, превращения их в примитивный пропагандистский продукт. Нечто подобное настойчиво советовали делать своим русским помощникам-коллаборационистам сотрудники немецких органов пропаганды на оккупированной советской территории в 1941–1943 годах — в пьесы русских классиков, идущие для населения на сценах театров и на радио, вставлялись антисемитские фразы, чтобы возбудить ненависть к евреям (Ко-валев, 2011: 449).

Но хотя постмодерн и породил современный массовый поп-арт, предтечу его нужно искать в экспрессионистских находках 20-40-х годов XX века. Иногда интуитивных, иногда сознательных, но в духе экспрессионизма — художественного течения, выражающего эмоциональное состояние художника, влияющего на массы. Когда Сталин в своей речи 7 ноября 1941 г., в 24-ю годовщину Октябрьской революции, обращаясь к войскам идущим на фронт, сказал: «Пусть вдохновляют вас в этой борьбе образы наших великих предков: Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова», — он тем самым поставил фигуры этих выдающихся деятелей и полководцев других эпох в контекст Великой Отечественной войны с немецко-фашистскими захватчиками. И получился образ борьбы за Советский Союз, за Россию, созданную и приумноженную делами и жизнями этих предков, — образ, которому надо следовать, чтобы сохранить Россию для будущего мира.

Но вот в антиконституционном перевороте на Украине в феврале 2014 г., когда возмущенная толпа на площади в Киеве выступала против существующего режима, националистические молодежные организации, пришедшие на ту же площадь для усиления повстанческих инстинктов толпы, поставили фигуру С. Бандеры, радикального националиста, пособника Гитлера, в контекст происходящего политического конфликта. Гигантский портрет Бандеры вместе с бандеровским стягом и бандеровским приветствием подмял под себя Киев и явил собою образ борьбы за новую, националистическую Украину. Этот образ был продуктом политического поп-арта, изменяющим общественную ситуацию, насилующим сознание и чувства людей, демократические права и свободы.

Художники утверждают, что произведение арт-активизма должно

рас-сматриваться в рамках искусства, а не в рамках политического или социального жеста (Бажанов, 2011: Электр. ресурс). Вот, например, акция группы «Война». Ее художники изобразили белой краской на темной плоскости разводимого моста через Неву некий предмет, демонстрирующий вызов государственной службе, которая размещалась в здании напротив моста. Если эту акцию рассматривать только с позиции искусства арт-активизма (здесь, мол, и низовая, и шутовская культура, и стрит-арт, здесь столетние традиции и т. д.), то пришлось бы не заметить образ, который получился. А ведь этот образ держался на сугубо политической идее — «Вот, вам!» Конечно, эта акция вышла за пределы искусства, агрессивно вторглась на территорию политики. И не в том проблема, что оказалась размытой граница между искусством и политикой, а в том, что оценивать этот образ приходится теперь одновременно и по критерию искусства, и по политическому критерию. Этот последний говорит о том, что образ этот бросает вызов, взывает к противостоянию со структурой, это провокационный образ, искусственно возбуждающий людей.

Когда образ, созданный художником, покушается на политическую, социальную или нравственную «территорию», то и оценивать его нужно по критериям художественным, социальным, нравственным в совокупности. Ибо арт-активизм не герметичное искусство.

Илья Кабаков, художник-авангардист, уехал из СССР в 1989 г. сначала в Германию, потом в США, к середине 2000-х годов стал заметной фигурой западного арт-мира. В жанре инсталляции он превзошел, пожалуй, всех эмигрировавших российских художников. Ввел в художественный обиход понятие «тотальная инсталляция», чем способствовал превращению художественного творчества в выдающийся инструмент массовой культуры и «паблик рилейшнз». Ныне отдельные его творения оцениваются в 1,5–2 млн, а то и 6 млн долларов, а в начале своего художественного пути на Западе они продавались по 10–15 тысяч долларов. Его успех в западном мире случился в огромной степени потому, что он хорошо познал законы западного арт-мира и талантливо им следовал. Вот что он сам говорил по этому поводу в документальном фильме Анатолия Малкина «Илья Кабаков. В будущее возьмут не всех» (2015). В западном арт-искусстве правят бал так называемые «евроцентри-сты», они там хозяева, а художники-эмигранты — пассажиры этого мира. «Евроцентристы» — это западные мэтры художественного творчества, владельцы галерей и музеев, художественные продюсеры и агенты, — они и ус-танавливают «законы» этого мира. Среди этих законов Кабаков выделяет три основных. Во-первых, художник, намерившийся творить на Западе, должен владеть международным арт-языком, то есть языком модерна в его современном развитии; что подразумевает владение искусством инсталляции и пер-

форманса. Во-вторых, этот художник должен уметь своим творчеством выразить образ своей страны, следуя при этом пониманию этого образа, выработанному «евроцентристами». В отношении России — это образ страны, где процветает пьянство, дикость, жестокость, пренебрежение к правам человека, самоуправство бюрократии и воровство вместе с коррупцией. В-третьих, творчеству художника в выражении образа должна быть свойственна «персональная агрессивность», задающая ярко выраженную энергетику его работам. Этим основным «законом», изложенным Кабаковым, соответствует и творчество его самого. И успех его как художника говорит о могуществе этих законов.

Арт-активизм берет начало в русском и европейском авангарде начала XX века, в таких течениях, как футуризм, как театр Баухауза, известный своим сценическим абстракционизмом. «Футуризм, — писал один из вождей Октябрьской социалистической революции Л. Д. Троцкий, — против ... лени, мечтательства, плаксивости, за технику, научную организацию, машину, план, волю, мужество, быстроту, точность, за вооруженного всеми этими качествами нового человека» (Троцкий, 1991: 116–117). После этих слов самоценной становится точка зрения, что художники строят мир. Ведь в начале XX века авангард и был искусством революции, искусством индустриализации. Страна мчалась по пути ультра-индустриализации, мчалась под ультра-красным флагом авангарда. Именно тогда организация авангардистов, возглавляемая В. Маяковским («Левый фронт искусств» — ЛЕФ), поставила вопросы о взаи-моотношении искусства и машинной индустрии, искусства и индустриализации, искусства и политики, искусства и нового человека. И в каждом из этих пространств авангарда появились выдающиеся мастера, несущие созидательные образы.

А. Родченко — это искусство фотографии, он тогда сказал: «Снимайте со всех точек зрения, кроме пупа». Л. Кулешов — это искусство монтажа в кино, которое сделало кино самым мощным средством воздействия на людей. К. Малевич, Э. Лисицкий — это дизайн промышленный и книгоиздательский, это искусство авангардного плаката, по силе воздействия не имеющего равных — «Клином красным бей белых». Это архитекторы-конструктивисты, конструирующие пространство — В. Татлин (башня Татлина), М. Гинзбург, К. Мельников, братья Веснины, братья Голосовы. Это литература авангарда, где одна из сияющих вершин «Время, вперед!» В. Катаева, где строительство Магнитогорского металлургического комбината выворачивает евразийскую теорию наизнанку: «Никогда, никогда, никогда мы не будем Азией!»

Спустя столетие провокационное искусство, представленное ныне арт-активизмом, актуальными художниками, творящими в городском пространстве свои акции-перформансы, служит социальным переворо-

там, «цветным» революциям. Но когда революционеры начинают заимствовать у художников формы для «упаковки» своих протестных акций, они воплощают проект истинного певца перманентной революции все того же Л. Д. Троцкого, который заявлял: «Конечно, конечно, конечно, в будущем театр может быть выйдет из четырех стен, растворится в массовой жизни, которая вся подчинится ритмам биомеханики и пр., и пр., и пр.» (там же: 185).

Чья фигура встает в памяти после этих слов? Конечно, «красного» режиссера В. Э. Мейерхольда, творца биомеханики как метода воспитания движений человека в духе высшей целесообразности, творца системы чистой эксцентрики, переходящей в акробатику и пластический гротеск, в жест, демонстрирующий отношение к чему-либо. Уличным перформансам — биомеханика, эксцентрика, гротеск, как кислород, как движение протеста в пространстве города. Дирижируют процессом — режиссеры улиц, выстраивающие мизансцены–перформансы посредством пластики, ритмики и музыки, цвета, изображения. Мейерхольд первым почувствовал, что конструктивизм «идет впереди всех в борьбе с эстетической театральной традицией, а значит даст ему возможность осуществить свою мечту ставить спектакли вне театра, уйдя от замкнутого пространства зрительного зала куда угодно: на рынок, в литейный цех метал-лургического завода, на палубу броненосца» (Голдберг, 2014: 53). Мейерхольд мечтал о театре вне театра, о театре, звавшем на площадь, о революционном театре.

От провокационного искусства в театре, кинематографе, в изобразительной сфере, — к современной модели искусства улиц и площадей — к перформансам и инсталляциям, ставшим сутью арт-активизма, как гражданского протеста возбуждающего публику, при этом, стремящегося разорвать разум и чувства, — таков, пожалуй, сегодняшней этап постмодерна, повернувшегося гранью агитационного искусства. Этап, когда порожденные постмодерном технологии становятся средством борьбы двух «партий» гражданского общества — «партии» отечества и защиты народа и «партии» глобализации, «растворения» страны в глобальном мире, или становятся оружием так называемых «цветных» революций в тех странах, где решаются задачи смещения власти.

### ***Театральный «эксцентризм». Ленин, Троцкий и Мейерхольд***

В большинстве своем социальные, политические, экономические, военные конфликты, сами «цветные» революции предваряются или сопровождаются коммуникационными войнами, которые все более приобретают семиотический характер. Семиотические войны — это войны культурологические, где «сражение» сторон идет по большей части

в виртуальном пространстве, с использованием определенных образов, знаков, символов, текстов, псевдо-событий и провокаций, которые упрощают до примитивизма воздействие на сознание и чувства людей. Тем упрощая и само их сознание, и чувства их.

Семиотический подход в конфликтах предполагает следование определенным моделям культуры, которые задают некую картину мира, она же и образ мира, в сознании людей. И в первую очередь — в сознании лидеров противоборствующих сторон. Понятие «картина мира» принадлежит американскому социологу Р. Редфилду (1950-е годы), который определил ее как некую совокупность представлений о мире в целом, о месте человека, страны в нем, их взаимоотношений с миром. В семиотических войнах каждый из лидеров конфликтующих сторон выстраивает свою картину мира, которая управляет их поведением, определяет стратегию и методы этих войн.

Картина мира, выстраиваемая воюющими субъектами, может быть далека от объективности, может быть ошибочной, и всецело может основываться на желаниях, а не на анализе реальной действительности. И тем не менее она будет определять характер семиотической войны. В соответствии с принятой картиной мира определяются методы и технологии воздействия на противника, чтобы повлиять на его мнения, оценки и поведение.

Из картины мира, присущей лидерам этого мира рождаются идеи тех образов, которые становятся ударной силой в коммуникационных войнах. Найдя идею, режиссеры этих войн подбирают характеристики, из которых и строится нужный полновесный образ. А потом информационный вал обрушивается на противника в согласии с рожденным образом. А ведь образ, следуя семиотическому взгляду — это величина, означающая некое означаемое событие, явление, процесс в политике, экономике, культуре. И он живет по своим законам. Он рождается и живет в массовых коммуникациях также, как и в театре.

Если режиссеры «цветных» революций ориентируются в их организации на перформансы, то в организации коммуникационных войн они ориентируются на «театральные» методы создания образов.

Театр строит сценические образы, руководствуясь определенными методами. Выделим два полярно противоположных — систему Станиславского и систему Мейерхольда. И для этого обратимся к анализу этих систем, сделанному выдающимся русским актером Михаилом Чеховым. Он так глубоко проник в их суть, что вышел в первую линию театральных мыслителей XX века.

В поиске идеи сценических образов Станиславский шел от самой жизни — «важнейшим и неизменным предметом его исканий». Его правда складывалась из правды спектакля, не противоречащей жизни, и от

правды актера, создающего образ такой силы жизненной истины, что Станиславский мог сказать: «Верю!». Суть его метода поиска смысла образа — конкретный человек в конкретных обстоятельствах. Идея образа у Станиславского шла от правды жизни, а характеристики, этот строительный материал для образа, — от правды героев пьесы.

Но вот система Мейерхольда — «полная противоположность Станиславскому». У Мейерхольда идея образа спектакля идет не от правды жизни, а от него самого — от режиссера. Вот что рассказывает Михаил Чехов: «Воображение Мейерхольда работало совсем в другом направлении. Оно пересоздавало, реконструировало, даже, точнее, разрушало реальность. ... Он давал волю своему воображению, чтобы только не «изображать жизнь» — все, что угодно, только не реальность! В то же время ему было свойственно обостренное чувство правды, однако совсем особого рода. Все, что он делал как режиссер, все, чего он требовал от актеров, — все это должно было быть правдой, но только для его деспотического воображения (т. е. правдой «режиссерской». — Э. М.). Оно было очень сильно, это чувство правды, и режиссерский деспотизм Мейерхольда был фактически на нем основан: «Это не соответствует моему представлению. Пусть это будет правдой по отношению к жизни, к чему угодно! — меня это не интересует. Только мое воображение!» (Чехов, 2007: 545–546).

Суть системы Станиславского — жизненная «натуралистическая» правда во всех ее переливчатых коллизиях. Суть системы Мейерхольда — правда режиссерского воображения. Это разные правды, и они определяют разные образы.

Образы по системе Станиславского — это образы реальных событий и конкретных персонажей играемых пьес. Иное — образ по системе Мейерхольда. Это образ не конкретного человека, а обобщенный образ определенного типа, к которому принадлежит данный человек. Подтверждение этому есть в суждениях того же Михаила Чехова: «Что же, в сущности, видел Мейерхольд в жизни, в людях? Воображение неизменно приводило его к архетипам (я назвал бы это именно так). Для него не было персонажа или характера и только... никогда! Для него существовали только типы, даже больше чем типы, — это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера» (там же: 546–547).

Станиславский — диалектик в театре, ему Гегель ближе, хотя он и не говорит о нем. Мейерхольд же кланяется Ницше, который считал, что мир — это постоянно изменяющаяся ложь, которая никогда не приближается к истине, что истинность мира в его интерпретации. Поэтому «демоническое воображение» вело его к выявлению в людях типического жестокого, темного, ужасного.

Но какие спектакли, образы больше всего увлекали публику, воздей-

ствовали на нее? Спектакли и образы, сделанные по системе Станиславского или Мейерхольда? Однозначного ответа нет.

Василий Топорков, выдающийся русский актер, говорил о методе Станиславского, вспоминая работу с ним над постановкой поэмы Гоголя «Мертвые души» во МХАТе.

«Карьера Чичикова» — вот что должно стать сюжетом пьесы, вот за чем должен следить зритель. Так решил Константин Сергеевич». «Карьера Чичикова» — это была сверхзадача представления (Топорков, 2002: 78).

«На одной из репетиций Константин Сергеевич сказал:

– Что делать с Чичиковым? ... Надо суметь показать, как от случайного толчка возникает у Чичикова план покупки мертвых ревизских душ, как этот план расширяется, растет, доходит до апогея и, наконец, стремительно проваливается» (там же).

Вот еще несколько наблюдений Топоркова:

«Для Чичикова чрезвычайно важен был этот визит. Во-первых, в доме губернатора он познакомится и с помещиками, у которых будет в дальнейшем скупать свой «товар», и с чиновниками, через которых будет оформлять сделки. Но мало того, что он с ними познакомится, — ему важно было, чтобы в этот круг его ввел сам губернатор, ему важно было иметь его рекомендацию. А чтобы это все произошло, чего нужно было Чичикову добиться во время короткого визита?

– ... Вот ваша задача: добиться приглашения... (говорит Станиславский. — Э. М.). — Ну-с, как вы будете действовать?

– Я буду очень подобоострастно говорить с ним...

– Ну, он и скажет: «Какой подхалим пришел!», и через три минуты вас выгонит. Ведь для того, чтобы проводить какую-нибудь тактику, нужно уяснить себе, с кем вы имеете дело. ... Первый момент вашего действия в этой картине — быстрая ориентация, прощупывание объекта. Это то, что в жизни мы всегда проделываем и всегда упускаем на сцене» (там же: 97–98).

«Станиславский не рассказывал, как нужно играть сцену, ничего не показывал актерам. Применяя всю тонкость и изобретательность своего метода, он ставил каждого исполнителя не на путь театральной игры, а на путь логики и веры в подлинность своих действий, помогая ему раскрыть свое, живое, человеческое в роли» (там же: 151). «Каждый должен хорошо знать не только то, что играет на сцене, но и во всех деталях знать, что этому предшествовало и что за этим последовало. Без этого вы, само собой разумеется, не можете знать и того, что играете на сцене. Ведь это все состоит во взаимозависимости» (Там же: 153). «Он (Станиславский. — Э. М.) не успокаивался до тех пор, пока манеры действующего лица не были доведены до совершенной формы, отвечающей стилю эпохи и характерности образа» (там же: 158).

Станиславский как режиссер «брал» публику правдой характеров, правдой жизни. И в талантливом исполнении эта правда была понятна публике, она была ею заморожена.

А Мейерхольд «брал» публику демонизмом своих представлений, от чего эти представления были «чрезвычайно привлекательны», по выражению Михаила Чехова. Демонизм, выявление на сцене темных сторон человеческой натуры — чрезвычайно увлекательное, завораживающее зрелище, своеобразная игра в игре, ставящая публике загадку за загадкой. И многие из публики эти загадки так и не разгадывают, потому что они мистифицируют людей.

Спектакль на театральной сцене — это канал коммуникации для публики в зале. Но взаимоотношения играемой пьесы и публики весьма активны. Говоря словами Ю. Лотмана текст пьесы и игра актеров «стремятся уподобить публику себе, навязать ей свою систему кодов», аудитория отвечает им тем же. Кто кого? (Лотман, 2010: 203). Один из творческих приемов Мейерхольда состоял в том, что он насыщал спектакль, этот канал коммуникации для зрителя, элементами, которые отсутствуют в авторской пьесе. То есть ставил «классический» образ в придуманный им контекст спектакля. Так Мейерхольд интерпретировал классику.

Вот наблюдение Михаила Чехова: «Главное действующее лицо «Ревизора» — Хлестаков. ... Что же делает Мейерхольд с этим персонажем? Он одевает его в черное, как монаха, дает ему темные очки, так что глаз его не видно... У Гоголя Хлестаков быстро говорит, быстро движется, чуть не летает — пусто в сердце, пусто в голове... Мейерхольд все ставит с ног на голову. Он заставляет его двигаться медленно... и эти темные очки... черные волосы... и говорит он так медленно. ... Наконец дело доходит до его знаменитой речи, когда он начинает врать, врать, врать, врать так, что наконец чуть с ума не сходит от собственного вранья. ... Как видите, все противоречит тому, что написал Гоголь» (Чехов, 2007: 547–548).

В таком решении образ Хлестакова представлен как демон вранья, чье значение все более растет в современной жизни. Прием поп-арта, — сказали бы сейчас.

А вот еще одна находка Мейерхольда в интерпретации им «Ревизора», о которой говорит Михаил Чехов: «Совершенно неожиданно на сцене появляется некое действующее лицо, которого у Гоголя нет. И в помине нет. Какой-то офицер — не полицейский... У Гоголя о нем не единой строчки! Такого персонажа нет! Он одет в ярко-голубую униформу, которой никогда не было не только в России, но и ни в какой другой стране. Чем-то до крайности удрученный, расхаживает он, чуть не плача, среди своих партнеров, ничего не делает, ничего не говорит. Никто его не замечает. Весь он такой трогательный, выражение лица сверхпессимистиче-

ское. ... Вот так он рассказывает, потом вдруг садится за фортепьяно и начинает играть. Что он играет? Непонятно. Но по-видимому, что-то очень грустное. ... Но что бы там ни было — опять потрясающее впечатление. Это было... как эксперимент психоаналитика» (там же: 548).

Но не сам ли зритель в облике этого офицера «ходит» по сцене, включается в игру и проникается чувством безысходности — мол, столько лет прошло после написания пьесы, а ничего не меняется.

Мейерхольд вводил эти неожиданные театральные перформансы (трюково-игровые куски, по выражению С. Эйзенштейна) в ткань спектакля для того, чтобы в своей интерпретации пьесы акцентировать для публики тот образ, который рождался в его режиссерском сознании психоаналитика, когда он мысленно сталкивал персонажей пьесы с современной ситуацией. Он делал это для того, чтобы навязать публике свою систему кодов. Но навязать художественным приемом. Может в этом разгадка такой интерпретации пьесы Мейерхольдом?

Но этот прием Мейерхольд использует в спектакле, — не в пьесе. Он не трогает текст пьесы, не трогает слова. Он трогает интонацию, с которой эти слова произносятся, он трогает сценическое пространство, трогает символы на сцене — костюмы героев, декорации, музыку, свет. И этим акцентирует образ зла. Это и есть театральный перформанс, «условный театр» (Эйзенштейн, 1997: 480), придуманный им.

Этот «мейерхольдовский» прием используют современные режиссеры, пытаясь создавать свою «режиссерскую» правду, эксплуатируя классические произведения, чтобы предложить публике свои коды, если она не в них. Вводимые ими элементы могут противоречить сюжету пьесы, вторгаться в ее текст, в сценическую инфраструктуру, разрушать авторскую трактовку образов. В той же опере Р. Вагнера «Лоэнгрин», показанной недавно на фестивале в Байройте, современный режиссер отмечает путь развития современного человечества крысами и уродами, бегущими по сцене, тем самым показывая, что надежда на прогресс человека, на мощь разума, на силу чувств, что так сильно выражена в музыке, умирает. Зрителю навязывают новые коды, хотя чувства и разум его противятся этому. Но он покоряется, потому что вводимые элементы художественно осмыслены в воспевании зла.

Что держит эстетику действительности, соразмерность контекста и предмета, формы и сущности для максимально эффективного влияния на публику? На этих вопросах спотыкаются художники. Непонимание их мобилизует приемы, сталкивающие в лоб не совместимое, высекает эффект образа примитивного, антиэстетичного и маловлиятельного. А понимание заставляет художника ответить на вопрос: «С какой целью, для чего я создаю этот образ, следуя определенной художественной стилистике?»

Либо для войны с нормами и формой, либо для войны с сущностью? Тут интересно самоощущение художника. Большой русский писатель Антон Павлович Чехов, например, так выразил его: «Согласен, с уклонениями от нормы должен воевать всякий писатель, но зачем компрометировать самую сущность? ... Неужели, если бы я написал роман, где у меня анатом ради науки вскрывает свою живую жену и грудных детей или ученая докторша едет на Нил и с научной целью совокупляется с крокодиллом и с гремучей змеей, — то неужели бы этот роман не был клеветой? А ведь я бы мог интересно написать и умно» (Чехов, 2010: 252). Но ведь и умная клевета остается клеветой, хотя и привлекательной.

Сегодня рынок, зараженный постмодерном, наращивает мускулы и добивается того, что новая конструкция образов, развиваясь от поп-арта, отражает производство такой клеветы, отражает провокационную модель театральных постановок.

Если вернуться к Мейерхольду, то сила его постановок была в провокационной привлекательности для публики. Завороженная, чувственно возбужденная публика уносила со спектакля уважение к великой демонической силе увиденных образов, которые ее, публику, возбуждали. Фактор внушения в системе Мейерхольда более явственен, чем в системе Станиславского. Внушение, которое возбуждает критический взгляд на действительность.

Это демоническое качество системы Мейерхольда определяется словом-понятием — «эксцентризмом», которое в свое время обосновал великий политик Ленин. Мейерхольд нашел это понятие в очерке Максима Горького «В. И. Ленин», написанном после смерти вождя октябрьского переворота.

Вот как это излагает Горький: Владимир Ильич «интересно говорил об “эксцентризме” как особой форме театрального искусства.

– Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к обще-принятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» (Горький, 1979: 146).

И еще одна ленинская фраза о театре, это из его письма: «Реакционно, но интересно» (Ленин, 1970: 304).

Система Мейерхольда с его «режиссерской» правдой и была особой формой театрального искусства, адекватной определению «эксцентризмом», которое сформулировал великий революционер Ленин. Отношение к действительности, вывернутое наизнанку, искаженное, замысловатое, иногда реакционное, но интересное! То есть увлекательное, завораживающее, покоряющее публику.

Воображение Мейерхольда было демоническим, по выражению Чехова. Но почему «демоническое?». Чехов так это объясняет: «Потому что

во всем он прежде всего видел зло. Все наши слабости и прегрешения разрастались в его глазах до невероятных размеров, и, режиссируя, он действовал как беспощадный... психоаналитик. ... В людях и событиях он обнажал самое жестокое, темное, ужасающее, воплощая все это в архетипах и выводя их на сцену» (Чехов, 2007: 547).

Режиссерское воображение Мейерхольда разрушало реальность. В этом разрушении он был экстремален. Он был режиссером не столько человеческих историй, сколько режиссером событий, явлений, ситуаций, типов, в которых чаще всего господствовало зло. Но так как воображение у него было «художественно-демоническое», он мог искусно показать это господство, делая зло привлекательным, завораживающим публику. Это был тот театр, которому достаточно было сделать шаг, и он бы стал театром улиц и площадей, стал бы уличным представлением, увлекавшим, заражавшим толпу энергией, вселявшей в нее дух протеста и агрессии.

Сталин интуитивно чувствовал опасность Мейерхольда, зараженного революционностью Троцкого, как в политике, так и во взглядах на искусство. Сталину явно претила художественная, она же режиссерская доктрина Мейерхольда. Правда, Сталин не догадывался о ленинском влиянии на Мейерхольда, благодаря ленинской формуле «эксцентризма». Расправившись с Троцким, он расправился и с Мейерхольдом. В театральном деле, в воспитании нового человека Сталин ориентировался на систему Станиславского. Он отдавал предпочтение этой системе, потому что она рассматривала искусство режиссера и актера, как искусство перевоплощения в образ, как жизнь в образе, как достижение актером определенного психологического состояния образа героя и перенос этого состояния на зрителя, заражение зрителя этим состоянием, тем самым воспитания его.

Несомненно, и Ленин, и Троцкий, этот злейший враг Сталина, и французские структуралисты, и Мейерхольд внесли свой вклад в технологию социальных переворотов, открывшуюся в начале XXI века.

Режиссеры сегодняшних «революций» и коммуникационных войн в своем воображении ориентируются на зрелищную демонизацию зла. Создаваемые ими образы, посредством перформансов, провокаций, «постановок» ужасов на городских площадях и в виртуальном пространстве из «коктейлей Молотова», огня и дыма от горящих автопокрышек, из выстрелов и крови, из «фейковых» событий, ударных слоганов и слов, навешиваемых на противника, — это спектакли, изменяющие реальность.

Такие технологии интегрируют политические и художественные формы протеста в современные коммуникации, которые способны в этом случае за-дать массам высшую энергетику. Создание многочисленных толп, вовлеченных в уличные представления, протесты, повинующихся призыву «расчленять образы прежние и складывать новые», управление этими толпами — это технологии глобальных политических коммуникаций,

нацеленные на разрушение сложившейся общественно-государственной системы, что в конечном счете приводит к смене власти, а то и к изменению существующего строя. В политической коммуникации огромную роль играет именно управляемая толпа. Здесь главное — телевизионная картинка, которая демонстрирует «революционную» толпу в десятки тысяч человек, что создает впечатление, будто возмущено все население страны.

Сегодня кинструментам «цветных» революций и коммуникационных войн относятся провокационное искусство, новые информационные, по большей части виртуальные технологии, служащие управлению публикой, способные подорвать идеологическое господство политического режима. Понятия «провокационный менеджмент, провокационное искусство» здесь следует понимать как подстрекательство к определенным действиям, как искусственное возбуждение публики в отношении определенных проблем. Провокационное искусство, нашедшее себя в перформансах, инсталляциях, рок-выступлениях, увенчанное символами-брендами в цвете, «картинке» и слоганах, осваивающее пространство улиц и площадей, объединившись с виртуальными технологиями, проникает в каждый дом, в каждую семью. Провокационное искусство, творящее новую реальность на площадях, творит ее и в сознании публики, прильнувшей к телеэкранам, «сидящей» в социальных сетях. Провокационный менеджмент, провокационное искусство и виртуальные технологии — телевидение с его видеопродукцией, интернет и мобильная связь — это достаточно эффективные средства влияния на людей в XXI столетии.

Но провокационное искусство — это «революционное» искусство, или рядящееся в одежды революционного. Тут надо Троцкого еще раз вспомнить: искусство революции накладывает свою печать на темы произведений, на их сюжет, выбор среды, действующих лиц, а само содержание произведения «сближается не с сюжетом в формальном смысле слова, а с общественным заданием» (Троцкий, 1991: 180). Общественное задание становится политической сверхзадачей в «революционном» произведении. Но для выражения общественного задания следует пользоваться символизмом, под которым надо понимать «искусство символического перевоплощения действительности» (там же: 181). Конечная цель революционного искусства как раз и есть перевоплощение действительности посредством символизма, «который из образа сделал не просто художественный прием, а символ веры», — продолжает Троцкий (там же: 182).

А разве символизм, «работающий» с образом, может обойтись без «эксцентризма», как особой формы театрального искусства, «как стремления вывернуть наизнанку общепринятое»? Именно на такое перевоплощение действительности наиболее отзывчив был Мейерхольд в своих театральных поисках.

### ***Театральный «эксцентризм» и коммуникационные войны***

Дыхание системы Мейерхольда, впрочем, как и системы Станиславского, явно присутствует в «театре» массовых коммуникаций, этом «условном театре», работающим на политическую «революционность». Театр этот эксцентричен по своей сути.

В массовых коммуникациях, которые используются в «публик рилейшнз», в коммуникационных войнах, образы, которыми влияют на публику, строятся подобно театральным. Любой образ держит идея, без нее он рассыпается на компоненты. Это вывод С. Аверинцева, с которым нельзя не согласиться (Аверинцев, 2006: 387). В отношении театрального представления Станиславский говорит о необходимости сформулированной сверхзадачи, которая и есть та идея произведения, что «держит» публику.

То же самое можно наблюдать в управлении массовыми коммуникациями, которое начинается с нахождения идеи образа политического лидера, организации или страны для воздействия на публику. Если пойти в поиске идеи образа по системе Мейерхольда, то идея эта будет подсказана не столько ожиданиями этой аудитории, сколько воображением режиссера массовых коммуникаций. В случае коммуникационных войн это воображение становится демоническим, видящим в противоположной стороне зло. И режиссируя, он это зло утрирует до высшей величины — так рождается идея образа. Но дело на этом не заканчивается.

Согласно идее выстраиваются события, новости, факты, которые подхватывают СМИ. И «демоническая» правда режиссера, воплощенная в идее образа, совсем не предусматривает правду событий и фактов. В дело идут мифы, фантазии, выдумки, провокации, соответствующие демонизму идеи. Эта «правда зла» умножается силой «правды» СМИ. Политики, социологи, историки, журналисты — эти «актеры» коммуникационных войн, работают над созданием этого демонического образа противника, следуя своей псевдоправде, увязанной с правдой режиссера. Каждое СМИ — это свой спектакль, ориентирующийся на «генерального» режиссера. Публика верит, чувственно возбуждается, вступает в игру, продолжая ее в социальных сетях.

Как формировался образ России на Западе в связи с событиями в Украине в феврале 2014 года? Обе стороны исходили из той картины мира, которой придерживались. Президент России и президент США, интерпретируя украинскую ситуацию, придерживались разных позиций: американский президент видел в этой ситуации «народную демократическую революцию», которую киевская власть потом назвала «революцией достоинства», российский президент считал, что — это «антигосударственный националистический переворот», за которым стоят западные центры экспансии. Эти позиции диктовали дальнейшее развитие собы-

тий. Последуем картине мира российского президента.

Переворот, поддержанный ведущими странами Запада, привел к тому, что новая киевская власть, руководствуясь идеями «бандеровского» национализма, основанного на этнической и политической ненависти, запустила механизм гражданской войны в стране, что привело к восстанию людей на русско-язычном юго-востоке Украины. Это восстание Киев пытался подавить жестокими, кровавыми мерами. Подразделения украинской армии и батальоны национальной гвардии наносили артиллерийские, ракетные, авиационные удары по городам юго-востока, уничтожая мирных жителей, дома и инфраструктуру. Россия, руководствуясь анализом реальных событий на Украине, выразила свой протест и заявила о неприемлемости происходящего, как для народа Украины, так и для своих национальных интересов, чем возмутила Запад, который был уверен, что в данном случае Россия не выйдет за рамки державы, которую слушают, но игнорируют.

И тут с Запада в дело вступают режиссеры массовых коммуникаций. Они «назначают» Россию демоном зла и создают такой ее образ, идея которого заключается в словосочетаниях «страна-агрессор», «страна-изгой». Это и есть сверхзадача по Станиславскому, которая должна пронизывать всю ткань образа России. Но сверхзадача, определяемая не правдой жизни, как у Станиславского, а «правдой» режиссеров.

А дальше в этом коммуникационном представлении наступает черед театрального «эксцентризма». Сочиненная «правда», как алогизм происходящего, непрерывно множится, приобретая силу экспрессии, тем самым увлекающая, встряхивая публику, определяя ее поведение, приводя ее на площадь.

«Эксцентричный» образ, определяемый идеей «страна-агрессор, страна-изгой», начал массово применяться в медиа-социуме, в сфере дипломатии и политики. Ориентируясь на этот лживый образ, режиссеры коммуникаций стали создавать самые нелепые мифы о России в соответствии со своей «режиссерской» правдой. Следуя идее образа России, а отсюда логике взаимоотношений со «страной-изгоем», на эту страну можно «вешать» любые обвинения и нелепицы. А чтобы они были привлекательны для публики, их нужно утрировать до предела. Этот прием, который обеспечивал безотказное влияние на публику, использовал в своей режиссуре Мейерхольд. Свидетельство Чехова: «Мейерхольд утрировал все, что уже было утрировано Гоголем... В результате зрители и коллеги Мейерхольда либо принимали его полностью и влюблялись в него на всю жизнь, либо ненавидели его как злейшего врага. Середины не бы-ло!» (Чехов, 2007: 547).

Вот эта режиссерская намеренная неправда периода января-апреля 2015 года, выраженная в утрированных характеристиках, подогнанных под идею образа России, как «страны-агрессора, страны-изгоя», и проти-

воречащая сама себе:

«Никто в мире не хочет иметь дело с Россией»;

«Российские войска ведут войну на юго-востоке Украины — в Донецкой и Луганской областях»;

«Россия поставляет оружие сепаратистам на юго-востоке Украины»;

«Сепаратисты, они же террористы, «колорады», «ватники», наносят артиллерийские удары по жилым кварталам городов Донбасса и Луганщины, убивая детей, женщин и стариков»;

«Московские попы собирают деньги на Донбассе, чтобы можно было убивать украинских солдат»;

«Активистов, выступавших в Одессе против политики киевской власти, сожгли российские диверсанты»;

«Пассажирский самолет малазийской авиакомпании сбили сепаратисты над территорией Украины ракетным комплексом, поставленным Россией»;

«В 1943 году Россия оккупировала Украину, а в 1945 году — Германию»;

«Узников гитлеровского лагеря смерти «Освенцим» на территории Польши в январе 1945 года освободили украинские войска»;

«Гитлер и Сталин развязали войну в Европе»;

«День победы над фашистской Германией в мае 1945 года следует праздновать в Киеве, а не в Москве».

Такой образ России, «злой дух», формировался выдуманнными («фейковыми») событиями и унижительной семантикой слов. В гражданской войне в Украине семиотическая составляющая выразилась в словах-определениях противоборствующих сторон: граждане, не принимающие киевскую власть, по большей части русские и русскоязычные, назывались «ватниками», «колорадами» (те, кто носил оранжево-черные ленточки в память о победе над гитлеровской Германией в Великой Отечественной войне), «бытовыми сепаратистами», а то и «биомассой». Граждане по другую сторону противостояния, по большей части украинцы и украинско-говорящие, назывались «украи» и «укропами». В сообщениях российских СМИ сражающиеся граждане Донецкой и Луганской областей назывались ополченцами; наблюдатели ОБСЕ называли их повстанцами; украинские и западные СМИ — сепаратистами, террористами и бандитами. В свою очередь украинские войска и батальоны национальной гвардии, ведущие боевые действия на юго-востоке Украины назывались в российских СМИ карательными подразделениями. В Киеве на «майдане» националисты возбуждали граждан лозунгами «Слава Украине! Героям слава», «Россия жди, москалей на ножи», и особо для молодежи: «Москаляку на гиляку!», «Кто не скачет, тот москаль». Но на востоке и юге Украины поднимали

другие лозунги: «Россия!», «Референдум!». Применяемые термины и лозунги предполагали в одном случае симпатию, в другом случае антипатию к субъектам этой войны. А антипатия в определенные моменты трансформировалась в ненависть. И это было определенным результатом такой семиотической войны.

Образ России, с его идеей, его характеристиками в форме выдуманных событий и уничижительными словами-определениями от режиссеров массо-вых коммуникаций европейской ориентации, рождал «художественные» строки, мифы и истории для СМИ, литературы и кино, которые дышали ненавистью. Вот примеры:

Послушай, путинская Русь.

.....

Ко мне пришла ты с автоматом,  
Закрыв чулком свое лицо.  
Ты говоришь со мною матом,  
Наполнив каждый звук свинцом...

Другой вариант.

Вас так много, а, жаль, безликие.  
Вы огромные, мы — великие (Бобров, 2015: 4).

Режиссеры держатся той картины мира, где Украина — несчастная жертва имперских амбиций Кремля, который ради своих безумных завоевательных планов готов пожертвовать всем. Такие мифы вещают только о том, что в событиях на Украине, в проблемах Украины, во всем украинском «виновата Москва, и только Москва». Утрированные до предела мифы постоянно воспроизводятся, они настолько впечатляющи, что заставляют многих политиков на Западе поступаться интересами своих стран в стремлении нанести наибольший имиджевый, политический и экономический ущерб России.

Политическая технология с театральным оттенком под условным названием «строим демона зла» стала сильным коммуникативным и политическим оружием против России.

Сила этой технологии была в ее «эксцентризме», той форме, взятой у театрального искусства, в которой преуспел Мейерхольд. А Ленин определил ее как вывернутое наизнанку, искаженное, замысловатое, реакционное, но интересное!

Интересное! Этим был «взят» народ Украины. Ему было интересно, как происходящее предстает «алогизмом обычного», вывернутым наизнанку. Но если в театре этим заражается локальный зритель, то в «теа-

тре» массовых коммуникаций заражается огромная масса населения.

Массовым коммуникациям, являющимся проводниками семантических технологий, на определенном этапе «демонического воображения» по Мейерхольду, присущ переход к рекламной стилистике.

Рекламная стилистика — это утрирование характеристик образа, это то, о чем писал Михаил Чехов: «Мейерхольд утрировал все». Но утрирование на сцене — это художественный прием. Перенесенный в массовые коммуникации он обогатил стилистику рекламы. В поле массовых коммуникаций постоянно моделируется ситуация столкновения мира реальных событий с миром социокультурных ценностей, отраженных в семантике слова или образа (название страны, воюющих людей, событий, действий). Семантические технологии в рекламной стилистике связывают события и человека-потребителя информации через упрощенные, утрированные характеристики образов — через псевдо-события, ложь и провокации. Реальная ситуация помещается в семиотическую среду, систему знаков, символов и провокаций — и так усваивается человеком. Главная особенность этой рекламной семиотической технологии в том, что она суггестивна, а потому активно воздействует на воображение, эмоции, подсознание человека, включенного в эти ситуации, посредством образных медийных и зрительных ассоциаций. Эта технология использует пря-молинейные схемы воздействия, однозначный синтаксис, лишена сложных символов, семантической глубины. Здесь приветствуются утрированные, заостренные характеристики, а утрированные характеристики обладают сильной суггестивностью, то есть значительной силой внушения.

Когда президент Украины на международном экономическом форуме в Давосе демонстрировал с трибуны часть металлической обшивки пассажирского автобуса, пораженной осколками снаряда выпущенного, якобы, из орудия ополченцев Донбасса, то этой визуальной демонстрацией материального предмета он пытался создать для публики образ воюющих террористов, от которых страдает мирное население. Это был постановочный семиотический прием, обоснованный рекламной стилистикой. Но когда телеканал «Раша тудэй» регулярно показывал профессионально сделанные кадры разрушенных городов Донбасса и Луганщины, страдающих людей, трупы, погибших от огня украинской артиллерии стариков, женщин и детей, то такие визуальные картины на основе реальных событий формировали образ жестокой, античеловечной силы, направляемой киевской властью. Это была уже работа по системе Станиславского — жизненная правда конкретных людей в конкретных ситуациях. Влияние ее на публику было достаточно сильным.

Опрос «Левада-центра» в феврале 2015 г. показал, что к США относились негативно 81% опрошенных россиян (год назад — 44%), 42% счита-

ли отношения РФ — США враждебными (год назад — 4%) (Мухаметшина, 2015: Электр. ресурс). Взлет антиамериканских настроений среди россиян произошел в ситуации гражданской войны на Украине, когда население Донецкой и Луганской областей восстало против власти в Киеве. Коммуникационные аналитики задавались вопросом: каким образом в России, стране с открытыми границами и доступом к Интернету, удалось восстановить единый менталитет масс, свойственный Советскому Союзу времен «холодной войны»? Такое «восстановление» стало возможным благодаря доверию к источникам информации, прежде всего к российскому телевидению, и благодаря силе транслируемых им визуальных образов. Это постоянно показываемые профессионально сделанные репортажи, в которых главные сюжеты — разрушенные дома и убийства стариков, женщин и детей огнем украинской армии и батальонов национальной гвардии, поощряемых американскими советниками и политиками. Это была все та же правда конкретных людей в конкретных обстоятельствах.

В качестве доказательства силы «генерального» образа «страны-изгоя», Запад говорил о том, что нельзя было России нарушать международное право и присоединять Крым. Сопrotивляясь, Россия выстраивала «генеральный» образ Запада, которому нельзя доверять, ибо он пренебрегал нормами права и морали в своем поведении относительно Югославии, Ирака, Ливии, Сирии, а теперь и Украины, где произошел антиконституционный переворот. Россия апеллировала к нравственным нормам, прежде всего к справедливости, доказывая, что в рамках международного права каждый народ имеет право на самоопределение. Это и есть та справедливость, что была подтверждена референдумом в Крыму, где 97% населения высказалось за вхождение Крыма в состав России. В этом споре «генеральных» образов Запад был поражен тем, что в России не произошел разрыв между обществом и властью.

Москва, используя мощь коммуникационного потока, показывала правду о событиях на Украине гражданам своей страны, западной общественности, и продвигала гуманитарные акции. Но такая реакция Москвы еще больше раздражала США и Европу. Ибо «демон зла» не должен сопротивляться.

Но Россия сопротивлялась. Для нее эффективным союзником в информационной борьбе с националистическим «майданом», с украинскими СМИ, обеспечивающими переворот, — стала правда жизни и правда истории, которая корректировала ту «режиссерскую» правду и историю, которой поклонялись нынешние борцы за «самостийную» Украину. Настоящую истерику вызвала у националистов, и у новой украинской власти демонстрация на российских телеканалах исторических исследований о российском Крыме, о Севастополе, об украинских эсэсовцах из дивизии

«Галичина», служивших у Гитлера, о злодеяниях боевиков УПА и активистов ОУН, сотрудничавших с гитлеровцами и вершивших свои кровавые дела в Украине, в Белоруссии и Польше. Правда истории в российском исполнении оказалась силой, способной противостоять накалившимся национализму в современной украинской политике.

Российское телевидение не только открывало глаза своим аудиториям, оно подсказывало, что делать и как делать, оно подсказывало образы сопротивления. И здесь его превосходство над Интернетом, над социальными сетями очевидно. Еженедельные, а то и ежедневные ток-шоу «Прямой эфир», программы «Поединок», «Специальный корреспондент» и другие с участием украинских и российских политиков, экспертов, историков, политологов, журналистов, общественных деятелей, депутатов парламента стали открытым аналитическим и дискуссионным форумом, ведущим информационную и политическую борьбу против образовавшейся нелегитимной власти в Украине в результате переворота. Дискуссии на форуме показывали истинную картину событий, вскрывали мотивы действий сторон, выявляли цели борьбы, привлекали внимание к примерам сопротивления, высвечивали неблагоприятную роль украинских олигархов, коррупционеров из власти, националистов фашистского толка, толкающих страну в бездну.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С. (2006) Собрание сочинений : в 3 т. Киев : Дух и литера. Т. 2. Логос. Словарь. 912 с.

Асламова, Д. (2012) Специалисты по быстрым революциям: Наш секрет успеха — сделать сумасшествие нормой [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. 9–10 апреля. URL: <http://www.kp.md/daily/25864.5/2830948/> (дата обращения: 02.04.2015).

Бажанов, Л. (2011) Убить во имя преодоления табу — не думаю, что это эффективно [Электронный ресурс] // Коммерсантъ.ru. 28 марта. URL: [www.kommersant.ru/doc/1601935](http://www.kommersant.ru/doc/1601935) (дата обращения: 02.04.2015).

Бобров, А. (2015) Поэзия и ужас Украины // Литературная газета. 25–31 марта. С. 16.

Бретон, А., Троцкий, Л. (2009) За свободное революционное искусство [Электронный ресурс] // Клуб Пергам: литература глазами читателей. 18.04. URL: [www.bergam-club.ru/book/3890](http://www.bergam-club.ru/book/3890) (дата обращения: 08.04.2015).

Голдберг, Р. (2014) Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. : ООО «Ад Маргинем пресс». 320 с.

Горький, М. (1979) Собрание сочинений : в 16 т. М. : Издательство «Правда». Т. 16. 367 с.

Ковалев, Б. Н. (2011) Повседневная жизнь населения России в период

нацистской оккупации. М. : «Молодая гвардия». 619 с.

Ленин, В. И. (1970) Полн. собр. соч. М. : Издательство политической литературы. Т. 55. 618 с.

Лотман, Ю. М. (2010) Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб. 704 с.

Мухаметшина, Е. (2015) Антизападные настроения в России достигли исторического максимума — «Левада-центр» [Электронный ресурс] // Ведомости. 09.02. URL: [www.Vedomosti.ru/politics/news/39165021/plohoj-mir](http://www.Vedomosti.ru/politics/news/39165021/plohoj-mir) (дата обращения: 16.02.2015).

Соллерс, Ф. (2011) Любая власть должна быть поставлена под сомнение [Электронный ресурс] // Радио Свобода. 10.03. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/2333734.html> (дата обращения: 10.04.2015).

Топорков, В. О. (2002) К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. М. : АСТ-Пресс СКД. 272 с.

Троцкий, Л. Д. (1991) Литература и революция. Печатается по изданию 1923 г. М. : Политиздат. 400 с.

Чехов, А. П. (2010) Собрание сочинений : в 15 т. М. : Книжный клуб Книговек. Т. 14. Из записных книжек. Дневниковые записи. Избранные письма 1877–1891. 384 с.

Чехов, М. А. (2007) Путь актера: жизнь и встречи. М. : АСТ Москва ; Хранитель. 554 с.

Эйзенштейн, С. М. (1997) Мемуары. М. : Редакция газеты «Труд» ; Музей кино. Т. 2. Истинные пути изобретения. Профили. 544 с.

**Макаревич Эдуард Федорович** — доктор социологических наук, профессор кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374-55-11. Эл. адрес: [edward.makarevich@mail.ru](mailto:edward.makarevich@mail.ru)

**Makarevich Eduard Fyodorovich**, Doctor of Social Science, Professor, Department of Philosophy, Culturology and Politology, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5 Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-55-11. E-mail: [edward.makarevich@mail.ru](mailto:edward.makarevich@mail.ru)